

LA PASSION DU CINÉMA

**CINÉPHILES, CINÉ-CLUBS ET SALLES SPÉCIALISÉES
A PARIS DE 1920 A 1929**

PAR

CHRISTOPHE GAUTHIER

diplômé d'études approfondies

INTRODUCTION

Invention française, le cinématographe a acquis très vite une situation privilégiée dans le domaine de la culture. Les approches historiques ont jusqu'ici privilégié le film, l'esthétique, les conditions de production ou encore les auteurs. L'histoire culturelle du spectacle cinématographique en est encore à ses balbutiements : or elle participe pleinement d'une histoire du goût et des pratiques instituées par ces admirateurs du septième art que l'on a baptisés cinéphiles. Il ne s'agit pas là d'un groupe social homogène et c'est pourquoi on ne prétend pas mener une étude prosopographique. En revanche, journalistes, critiques, cinéastes et intellectuels ont pleinement contribué à la légitimation culturelle d'un spectacle jugé de prime abord vulgaire, voire populacier. Dans les ciné-clubs, les revues cinématographiques et les salles spécialisées s'élabore une nouvelle culture, tiraillée entre une volonté d'assimilation au système des beaux-arts de la Troisième République et un désir d'autonomie, le cinéma incarnant alors une modernité artistique opposée à l'académisme des institutions. Ce processus et cette tension s'inscrivent au cœur d'une étude de la cinéphilie.

Les années 1920 sont en France marquées par la prééminence de la production américaine : elles correspondent également aux yeux de la plupart des historiens à l'éclosion d'une avant-garde qui détermine la répartition chronologique de la période. Une histoire culturelle et intellectuelle, où se confrontent discours et pratiques de mise en valeur puis de sauvegarde des films, autorise à battre en brèche ces ruptures chronologiques pour en proposer d'autres, externes à l'évolution économique et technique du cinéma. L'année 1924 constitue une charnière essentielle du point de vue de l'histoire de la cinéphilie.

SOURCES

Les archives de deux personnalités majeures de la dernière décennie du muet forment l'ossature de l'étude. Léon Moussinac fut un animateur infatigable du mouvement cinéophile de l'entre-deux-guerres. Critique, membre de plusieurs ciné-clubs, ses archives intéressant le cinéma se trouvent au département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (4^e COL 10/6 à 10/42). Elles permettent d'embrasser la période avec un regard différent de celui de Victor Perrot, pionnier de la sauvegarde des films, qui a cédé à la Cinémathèque française l'ensemble de ses archives, aujourd'hui déposées à la Bibliothèque de l'image-filmothèque (VP 001 à 079). Ces deux fonds n'avaient jusqu'ici jamais fait l'objet d'une exploitation systématique. Toujours à la Bibliothèque de l'image-filmothèque, les fonds des cinéastes et théoriciens des années 1920. Louis Delluc (LD 071 : projet d'une revue de cinématographe) et Germaine Dulac (GD 1005 à 1196 : conférences cinématographiques) ont également fait l'objet de dépouillements approfondis. Quelques événements ponctuels s'en sont trouvés singulièrement éclairés. Si les Archives nationales et les Archives de Paris se sont révélées très décevantes, il n'en est pas de même du musée Galliéra, riche d'informations inédites sur l'exposition « L'art dans le cinéma français » tenue en 1924 (documents non cotés).

Les quelques études menées sur l'histoire de la cinéphilie reposent sur un dépouillement exclusif des périodiques et souvenirs relatifs aux événements concernés ; ces documents sont naturellement à considérer comme une source à part entière. Les périodiques et coupures de presse du fonds Rondel dont le département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France est dépositaire recèlent des richesses le plus souvent inexploitées, relatives tant aux programmes qu'à la vie quotidienne des ciné-clubs ou des salles.

 PREMIÈRE PARTIE

 « POUR L'AMOUR DE L'ART » : LE CINÉMA DEVIENT UNE CULTURE
 (1920-1924)

PROLOGUE

LA PREMIÈRE SÉANCE

La première séance historique de ciné-club a lieu le 12 juin 1920. Y figurent en germe les éléments significatifs du mouvement. D'une part, l'histoire est à l'honneur puisque l'homme de théâtre André Antoine y évoque l'évolution du cinématographe depuis les origines. De l'autre, cette séance fait la part belle à la volonté de fixer une esthétique et une technique propres au cinéma, tant dans l'allocution d'Antoine que dans celle d'Émile Cohl qui envisage les procédés de fabrication et les caractéristiques du dessin animé.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DU « CINÉ-CLUB »

Les premiers jalons d'une esthétique cinématographique. – Avant 1914, l'essor considérable du spectacle cinématographique a amené les journalistes et les intellectuels à s'interroger sur les raisons du succès de ce nouveau spectacle. Bien qu'une frange non négligeable en conteste la moralité et le rejette en bloc, d'autres s'efforcent de porter sur lui un regard analytique. À l'instar de Guillaume Apollinaire, ils y voient une incarnation de la modernité, alliant la technique au mouvement des images, et tendent à le considérer comme un art distinct du spectacle théâtral.

Le rôle de la presse et la naissance de la critique. – La presse des vingt premières années du cinématographe était presque exclusivement tournée vers la profession. La guerre voit l'éclosion de journaux de qualité où s'essaie une critique dont les pionniers sont Colette et Louis Delluc, mais aussi Lucien Wahl, Émile Vuillermoz et Léon Moussinac. *Le Film* puis *Le Journal du ciné-club* posent les principaux jalons de cette tendance qui s'appuie sur de nouveaux lecteurs avides de films américains mais curieux de participer à tout ce qui contribuera à la promotion du cinéma français. Les premiers ciné-clubs vont naître de ce double désir.

La conférence cinématographique aux sources du ciné-club. – Conférences et discours sur le cinéma étaient chose fréquente dès avant l'apparition des ciné-clubs. Il s'agissait alors de diffuser une pédagogie hygiéniste, dans le cadre de la mission américaine contre la tuberculose en France en 1917-1922, parfois associée à des mots d'ordre politiques, comme au Cinéma du peuple, groupement proche de l'anarcho-syndicalisme, en 1913-1914.

L'exploitation cinématographique à Paris au lendemain de la Grande Guerre. – Le système de distribution à Paris est après 1918 caractérisé par une totale désorganisation, dans un contexte de domination du marché par la production américaine, de souci d'un profit immédiat pour les exploitants, et de désir d'indépendance pour les critiques. Les journalistes ne cesseront de se battre pour une rationalisation de la distribution, compensée provisoirement par la projection d'extraits hors des circuits commerciaux, à l'occasion de séances exceptionnelles dont certaines ne tarderont pas à prendre le nom de séances de ciné-club.

CHAPITRE II

LÉGITIMER, OFFICIALISER

Tendances de la presse spécialisée. – La presse cinématographique connaît au sortir de la guerre une efflorescence sans précédent. *Cinémagazine* et *Cinéa* constituent à ce titre deux pôles de l'intérêt naissant pour le cinéma, chacun dominé par une volonté analogue de promouvoir le cinéma national et de qualité, et collaborant avec un ciné-club. L'Association des amis du cinéma liée à *Cinémagazine* connaîtra une remarquable longévité même si elle est parfois tentée par un repli en forme de simple soutien publicitaire de la revue. Quant à Louis Delluc, après une tentative infructueuse de rapprochement avec le Club des amis du septième art, il lance les matinées de *Cinéa* qui remportent un médiocre succès.

Les premiers ciné-clubs entre élitisme et prosélytisme. – Très étroitement liés à la profession cinématographique qui en détient les rênes, le Club des amis du septième art, créé en 1921, et le Club français du cinéma, créé en 1923, ne s'attachent pas seulement à une promotion théorique du cinéma. Ils s'emploient tout autant à séduire l'élite, susceptible non seulement de reconnaître la légitimité de leur entreprise, mais encore d'œuvrer auprès des pouvoirs publics en faveur d'une amélioration des conditions institutionnelles et d'un soutien financier de la production.

Les modalités de la légitimation : manifestes, conférences et expositions cinématographiques. – Les militants de la promotion du cinéma au rang des arts utilisent à leur profit tous les instruments de la propagande. Le manifeste, la déclaration, la conférence sont autant de moyens de se faire entendre, débouchant parfois sur de véritables campagnes de presse à l'occasion d'une manifestation précise. Les cinéphiles savent aussi innover : la présence du cinéma, parmi les toiles et les objets d'art décoratif, au Salon d'automne de 1921 à 1923, en témoigne. L'exposition « L'art dans le cinéma français » au musée Galliéra en 1924, négligée par les historiens, couronne cette entreprise. Il s'agit de la première expérience muséographique française autour du cinéma.

CHAPITRE III

LA CONSTITUTION D'UN SYSTÈME DE RÉFÉRENCES ET LA NAISSANCE DU « CLASSIQUE DE L'ÉCRAN »

Les débats esthétiques de la première moitié des années 1920. – L'élaboration d'une esthétique du cinématographe s'accompagne de la fixation d'une terminologie appropriée. Les querelles font rage sur celui des deux termes « écraniste » et « cinéaste » qui est le plus à même de définir la tâche du metteur en scène. Le désir de ne pas s'encombrer des modèles de la critique littéraire ou théâtrale est si prégnant que l'on s'efforce de déceler la logique du cinéma muet. L'avant-garde caractérise les films qui aux yeux des contemporains aspirent à la « photogénie » ou insufflent à leurs images le sens du « rythme ».

Naissance d'une histoire du cinéma. – L'autre volet de la réflexion théorique sur le cinéma est l'émergence d'une histoire du cinéma, traversée par deux tendances étrangères l'une à l'autre. Si d'aucuns se préoccupent en effet de la sauvegarde des films, c'est dans la perspective de maintenir une trace des événements retenus par l'objectif, à des fins documentaires. D'autres en revanche tentent d'écrire une histoire du cinéma, d'abord très technique. Elle s'oriente davantage par la suite vers une histoire des films et des écoles cinématographiques, dont les modélisations sont empruntées à l'histoire de l'art.

La notion de « classique ». – Dans ce contexte, le chef-d'œuvre et le classique deviennent des notions valides pour le cinéma. Ils sont autant de points de repère dans la brève évolution du cinéma depuis les origines et marquent autant d'innovations techniques ou esthétiques. Le répertoire du film du Vieux-Colombier sera construit à partir de cette notion.

CHAPITRE IV

UN ABOUTISSEMENT : LE VIEUX-COLOMBIER DE JEAN TEDESCO

Vers une spécialisation des salles. – Depuis la fin de la guerre, l'exigence de spécialisation et de hiérarchisation des salles est une antienne entonnée par tous les critiques. Sa réalisation consacrerait non seulement un statut digne de celui du théâtre qui dispose encore de salles vouées à un genre de représentation particulier, mais permettrait en outre de lutter contre le mercantilisme des exploitants. La salle du Colisée où se déroulèrent une bonne part des matinées de *Cinéa*, puis des séances du Club français du cinéma, en est l'un des premiers exemples. Mais aucun endroit n'a encore été définitivement dévolu à la passion du cinéma en 1924.

Une année de rupture : 1924. – Cette année est doublement marquée par la disparition des pères fondateurs de la cinéphilie, Ricciotto Canudo dès novembre 1923 et Louis Delluc en mars 1924, et par la fondation du Ciné-club de France qui opère un recentrage du « mouvement ciné-club ». Du point de vue théorique, les contemporains perçoivent bien qu'une page est tournée, car les interrogations portent moins désormais sur la mise en exergue du caractère artistique du cinéma que sur la promotion de son autonomie, de sa liberté et de ses recherches formelles.

Le répertoire du film. – C'est en novembre de cette année essentielle que Jean Tedesco ouvre la salle du Vieux-Colombier, sur les terres de l'avant-garde théâtrale gardées jusqu'alors par Jacques Copeau. Riche des réflexions accumulées dans les années précédentes, Tedesco réalise le vœu de tant d'amateurs de cinéma : une salle au cœur de Paris, consacrée exclusivement aux classiques dont il publie une première liste sous la forme du « répertoire ». Une nouvelle période de la culture cinématographique s'ouvre désormais.

DEUXIÈME PARTIE

L'APPRENTISSAGE DE LA LIBERTÉ
(1925-1929)

CHAPITRE PREMIER

LES FORMES DURABLES DE DIFFUSION DE LA CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE

La Tribune libre du cinéma, ciné-club idéal ? – Pendant l'Exposition internationale des arts décoratifs en 1925, Charles Léger anime des séances de « cinéma d'avant-garde ». Il y introduit un élément nouveau appelé à une fortune insoupçonnée dans le mouvement ciné-club : le débat. Entouré de Jean Mitry, Edmond T. Gréville, Brunius, Jean-Georges Auriol, qui tous joueront par la suite un rôle d'importance dans la conception ou dans l'analyse du cinéma, il relance le groupement après l'exposition sous le nom de Tribune libre du cinéma. Ouverte à la contestation, dénuée de tout corporatisme, la formule archétypique du ciné-club provient de cette association.

Un modèle de salle spécialisée : le Studio des Ursulines. – Parallèlement à cette entreprise non commerciale, les acteurs Armand Tallier et Laurence Myrga ouvrent en janvier 1926 le Studio des Ursulines, salle spécialisée dont la programmation est davantage axée sur les nouveautés qu'au Vieux-Colombier. De là à dire qu'il s'agit d'une salle d'avant-garde, il y a un pas qu'on se gardera de franchir. Certes, plusieurs œuvres marquées par le surréalisme y sont projetées. Mais une étude attentive révèle que les films d'avant-guerre, ainsi que certains classiques, y ont la part belle. Une préoccupation purement historique n'est donc pas absente des intentions de ses animateurs.

Approches nouvelles, approches traditionnelles. – D'autres salles, d'autres clubs sont ouverts dans les années 1926-1928. Le répertoire y tient toujours une place prédominante. La diversité des approches, trop souvent occultée, l'emporte toutefois. Non content de critiquer les films et de les projeter, Jean Tedesco participe pleinement à l'activité cinématographique en coproduisant *La petite marchande d'allumettes* de Jean Renoir. Cette approche voisine avec des pratiques désormais traditionnelles du spectacle cinématographique, qu'il s'agisse d'expositions ou de causeries.

CHAPITRE II

L'IRRUPTION DU POLITIQUE

Des combats pour la liberté. – La lutte pour l'indépendance de la critique et contre la censure cinématographique a toujours été au centre des préoccupations des revues spécialisées. Or seuls les ciné-clubs éprouvent la liberté du cinéma, car les films qui y sont projetés échappent à une éventuelle interdiction, possibilité largement exploitée par le Ciné-club de France qui programme ainsi *Le cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein. La conjonction historique de l'arrivée en France des premiers films soviétiques et de leur interdiction hâte la politisation d'une frange non négligeable du mouvement cinéophile.

Le rôle social du cinéma. – À l'instar des pédagogues et des hygiénistes de naguère, Léon Moussinac, Henry Poulaille, Alexandre Arnoux, et dans une moindre mesure Germaine Dulac, voient dans le cinéma un formidable instrument de propagande non plus morale mais politique. Paul Vaillant-Couturier, Francis Jourdain et Moussinac œuvrent de concert pour que le Parti communiste français se saisisse de cet outil au profit du mouvement ouvrier.

Esthétique et politique : les Amis de Spartacus. – Ce sera chose faite grâce aux Amis de Spartacus, créés avec l'accord et le soutien du Parti communiste, contrairement à ce que Jean Lods, secrétaire général de l'association, a toujours affirmé. Les menaces du préfet de police, et non l'interdiction pure et simple comme on l'a prétendu, ont raison de l'aventure en octobre 1928. Il ne faut pas se cacher que l'entreprise politique réelle se double d'une authentique mission cinéophile dont Moussinac est le dépositaire : les films d'Eisenstein et de Poudovkine figurent alors parmi les œuvres les plus belles du septième art et leur présentation tient lieu de leçon de cinéma.

CHAPITRE III

DE L'ENTHOUSIASME A LA DÉSILLUSION

Paris, capitale du spectacle cinématographique. – La répartition des films distribués dans le réseau des salles spécialisées et des ciné-clubs à Paris de janvier à juin 1928 révèle l'exceptionnelle ampleur atteinte par la diffusion de la culture nouvelle à ce moment. Cantonnée aux seuls pays alors connus dans l'univers du cinématographe (Allemagne, États-Unis, France, et dans une bien moindre mesure Union soviétique et Suède), la variété des spectacles offerts aux amateurs n'en est pas moins remarquable. Alliée à la vitalité des revues et des clubs, elle permet d'affirmer que Paris est sans conteste la capitale mondiale de la cinéphilie à la fin des années 1920.

Un éphémère apogée. – Les deux dernières années du muet sont donc celles de l'explosion du mouvement. Ciné-clubs et salles de répertoire ou d'avant-garde se multiplient. C'est à des fins d'expansion et de consolidation des réseaux de la cinéphilie que Robert Aron, directeur de *La Revue du cinéma* et instigateur du Congrès international du cinéma indépendant à La Sarraz en septembre 1929, y inscrit à l'ordre du jour la création d'une organisation internationale des ciné-clubs, doublée d'une institution d'aide à la production des jeunes cinéastes.

Résistances. – La Ligue internationale du film indépendant issue de La Sarraz connaîtra un avenir limité. Son plus beau fruit demeure la Fédération française des ciné-clubs créée en novembre 1929, tandis qu'Armand Tallier s'emploie de son côté, mais sans succès, à fédérer les salles spécialisées. Contrairement à ce qu'il est convenu de croire, cette tendance à la concentration ne saurait s'interpréter comme un contre-feu au parlant, dont le déferlement brutal n'a pas été prévu par les contemporains : elle procède davantage d'une évolution logique du mouvement culturel en faveur du cinéma, dont la réussite l'amène à souhaiter son institutionnalisation.

CHAPITRE IV

DES COLLECTIONS A LA CONSERVATION : L'HISTOIRE DU CINÉMA EN MARCHÉ

Du côté des officiels. – Hors même des cercles cinéphiles, historiens et amateurs ont longuement lutté pour la création d'un organisme de conservation des films. L'intervention des pouvoirs publics se traduit par deux réalisations qui pour être complémentaires n'en reflètent pas moins leur vision partielle de l'art cinématographique. D'une part, après bien des vicissitudes, la Ville de Paris ouvre une cinémathèque en décembre 1925, mais les films de fiction n'y trouvent point place, et l'exhaustivité n'est pas de mise. De l'autre, le gouvernement de la République soutient l'organisation, au Conservatoire national des arts et métiers, d'un musée du Cinéma inauguré en mars 1927. Celui-ci évoque cependant une histoire technique du cinéma, dont l'évolution a été arrêtée en 1900.

Le temps des collectionneurs : les bibliothèques cinématographiques. – En logeant le cinéma auprès de ses collections théâtrales, en tendant vers une impossible exhaustivité, Auguste Rondel lui accorde d'indispensables lettres de noblesse. Quant à Jacques Doucet, sa tentative inachevée et méconnue de création d'une Bibliothèque cinématographique vise à mettre sur pied un instrument d'étude

constitutif de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Certes, il n'est guère question chez ces collectionneurs de la conservation des films. Nul doute que leurs tentatives ont cependant marqué une étape essentielle dans l'élaboration de la notion de patrimoine cinématographique.

Sauvegarde et redécouvertes. – L'expérience du répertoire du Vieux-Colombier a suscité une réflexion sur la nécessaire conservation des œuvres cinématographiques. Jean Mauclair, directeur du Studio 28, ou Léon Moussinac, qui acquiert en 1928 une copie de *Fièvre* (1921) de Louis Delluc, font preuve bien avant l'apparition du parlant d'une conscience aiguë de la fragilité de la pellicule et de la précarité des chefs-d'œuvre. Cette conception est fondatrice d'une cinéphilie de la sauvegarde, d'avantage attachée aux exhumations qu'aux découvertes. Elle présidera aux grandes entreprises de conservation des années 1930 dans lesquelles Henri Langlois, Georges Franju et quelques autres s'illustreront tout particulièrement.

TROISIÈME PARTIE

HISTOIRE DE LA CINÉPHILIE

CHAPITRE PREMIER

COMMENT DEVIENT-ON CINÉPHILE ?

Les figures tutélaires. – Les cinéphiles de la première génération ont partagé une clairvoyance peu commune en matière d'art. Ricciotto Canudo, Émile Vuillermoz, Louis Delluc, Guillaume Apollinaire, Louis Aragon ou Robert Desnos étaient tous très liés à l'avant-garde musicale, picturale, théâtrale ou poétique. Pour une partie d'entre eux, l'attrait de la modernité a déterminé leur conversion à un art dont ils reconnaissaient alors qu'il était à peine éclos.

L'apprentissage cinéphile. – Pour les prosélytes de l'art nouveau, être cinéphile est l'aboutissement d'un long parcours, sur le modèle de leur propre cheminement vers le cinéma. De l'état de simple spectateur, on devient ainsi lecteur de revues spécialisées, parfois « movie-fan », c'est-à-dire admirateur des vedettes de l'écran, avant de mériter le statut de cinéphile et de participer pleinement à la vie du cinéma grâce à la fréquentation de salles précises ou à l'insertion dans des clubs.

Un missionnaire du cinéma. – Au cinéphile est imparté un rôle bien précis. Il se doit d'intervenir dans les salles, de manifester sa désapprobation, plus encore il lui faut contribuer à convertir d'autres spectateurs. Cette pratique militante, venue tout droit de l'engagement politique, a pu être utilisée avec efficacité dans un cadre où se mêlaient justement le politique et la cinéphilie comme aux Amis de Spartacus.

CHAPITRE II

COMPORTEMENTS ET SOCIABILITÉS

Une culture de la distinction. – Les cinéphiles ont su se couler dans le moule de la sociabilité culturelle héritée du siècle précédent pour mieux la subvertir. En effet, les banquets, les manifestes, les lectures sont autant de manifestations issues de pratiques dévolues à la littérature ou au théâtre, ces « salons » de grande réputation. Peu à peu, il s'invente une sociabilité nouvelle, propre à la cinéphilie, cristallisée autour de la séance de ciné-club alliant présentation et projection d'un film, suivies d'un débat.

Aller au cinéma. – D'une « sociabilité » à une « pratique » distincte, il n'y a qu'un pas. Elle est évidente dans l'intentionnalité qui préside au choix des films, repérable grâce aux nombreux témoignages et souvenirs laissés par les cinéphiles. Elle répond de surcroît à une géographie complexe, où se répartissent snobs et prolétaires, étudiants et avant-gardistes. Quelques-uns de ces lieux sont privilégiés, chaque salle spécialisée cultivant une clientèle d'habitues, chaque ciné-club revendiquant son attachement à un certain type de cinéma.

Un modèle culturel ? – La cinéphilie s'est enrichie au fil des années de modalités très diverses, voire contradictoires. Et l'on ne saurait affirmer l'univocité du modèle cinéphile. Surréalistes, contestataires politiques ou intellectuels, officiels, notables ou étudiants recouvrent une réelle hétérogénéité sociale. Quelques pratiques, quelques automatismes se transmettent seuls d'une mouvance à une autre et contribuent à la cohérence de l'ensemble du mouvement.

CHAPITRE III

LES VALEURS DE LA CINÉPHILIE

Goûts et dégoûts. – Avec toute la subjectivité qui est la leur, les cinéphiles ont bien souvent bâti des réputations et en ont ébranlé de nombreuses autres. Seuls quelques grands classiques bénéficient d'un accord général. Il en est ainsi des films qui ont été à l'origine des grandes révélations collectives, à l'image de *Forfaiture* de Cecil B. De Mille ou de quelques Douglas Fairbanks. En revanche, certains genres sont voués aux gémonies, à l'instar du ciné-roman qui pour beaucoup participe à une entreprise d'abrutissement du public. Il faudra attendre les surréalistes pour que les films de Louis Feuillade connaissent un salutaire revirement de l'opinion à leur égard.

Retours de flamme. – Un semblable renversement des valeurs s'est opéré pour les cinéastes de la première avant-garde. Marcel L'Herbier, porté aux nues vers 1923, au moment de *L'Inhumaine*, en a été l'une des principales victimes, qui ne pouvait voir un de ses anciens films projetés en ciné-club sans être sifflé. Les choix de génération, notion particulièrement opératoire en matière de cinéphilie, ont joué un grand rôle dans ce dernier domaine, et la juxtaposition de ces générations a autorisé la coexistence de cinéphilies antagonistes et complémentaires.

Culture et contre-culture. – Les perspectives ouvertes par la variété des approches en matière de culture cinématographique sont donc suffisamment vastes pour envisager en dernière instance une typologie des comportements, des « doctri-

naires » aux « nostalgiques », en passant par les « prosélytes » et les « contestataires », autant de visages pris par le cinéma sous le regard de ceux qui ont construit sa légitimité.

CONCLUSION

Dans cette brève histoire du mouvement culturel autour du cinéma de 1920 à 1929 transparaissent des tendances inaltérables qui participent toutes d'une appropriation progressive d'un art par la nébuleuse des cinéphiles, ainsi que de sa métamorphose en une culture singulière. Successivement ont en effet été « inventées » une histoire autonome, une grammaire cinématographique qui eut beaucoup à souffrir de l'apparition du parlant, et surtout une sociabilité unique, cristallisée par les ciné-clubs et en rupture ouverte avec les pratiques culturelles héritées du siècle précédent. Par l'entremise du cinéma, c'est donc l'ensemble des systèmes de représentation culturelle qui est remis en question, un bouleversement dont la voie fut ouverte par une révélation inouïe : pour la première fois depuis l'Antiquité, un nouvel art venait d'apparaître.

Au fil de la décennie, la passion du cinéma est devenue un objet aux multiples enjeux. Au seul souci de légitimation culturelle se sont en effet adjointes des visées politiques, économiques, historiques et patrimoniales. Cet élargissement des champs d'application de la cinéphilie suffit à montrer que le cinéma, après avoir été inséré dans le système des beaux-arts propre à la Troisième République, inaugure en quelque sorte une ère nouvelle, première expérience du passage d'un modèle culturel calqué sur les humanités au « culturel » comme lieu d'échanges et de communication. Il entre ainsi de plain-pied dans la modernité.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Souvenirs de Léon Moussinac sur la critique et les ciné-clubs dans les années 1920, sur la naissance du Studio des Ursulines, sur les Amis de Spartacus [s. d.]. – Extrait d'un projet de livre de Germaine Dulac, chapitre relatif aux ciné-clubs [s. d.]. – Statuts de l'Association des amis du cinéma (30 avril 1921 et 21 décembre 1925), du Ciné-club de France [décembre 1924], des Amis de Spartacus (5 mars 1928). – Brochure de présentation du Club français du cinéma [décembre 1923]. – Modèle de statuts de ciné-club émis par la Fédération française des ciné-clubs [1930]. – Prospectus de présentation du Studio des Ursulines [janvier 1926], du Groupement des spectateurs d'avant-garde [1928], de la Coopérative internationale du film indépendant [1929], de la Ligue noir et blanc [1929]. – Lettre de Jacques Doucet à Léon Moussinac (21 mars 1927). – Lettre d'Alberto Cavalcanti à Jeanne Moussinac (17 juillet 1927). – Articles de presse.

ANNEXES

Programmes du premier Ciné-club de France et des matinées de *Cinéa* (juin 1920-mars 1922), du Club français du cinéma (janvier-juin 1924), du Club des amis du septième art (avril-mai 1924). – Chronologie de l'Association des amis du cinéma (avril 1921-avril 1928). – Programmes des conférences du musée Galliéra (mai-octobre 1924), des conférences cinématographiques du Vieux-Colombier (novembre 1925-mai 1926). – Les « répertoires du film » au Vieux-Colombier (1924 et 1926), au Studio des Ursulines (1928). – Répertoire des films distribués dans le réseau des salles spécialisées et des ciné-clubs à Paris (janvier-juin 1928). – Catalogue des acquisitions de la Bibliothèque cinématographique Jacques-Doucet (mars 1927-mars 1929). – Catalogues des films appartenant à Jean Mauclair et à Pierre Braunberger (1930). – Catalogue de la Fédération française des ciné-clubs (1933). – Répertoire des ciné-clubs et des salles spécialisées à Paris (1920-1929). – Cartes des lieux parisiens de la cinéphilie (1920-1929).
